

## Małgorzata Choczaj

# *Amadeusz.* Miloš Forman i Peter Shaffer

ABSTRACT. Choczaj Małgorzata, „*Amadeusz*”. *Miloš Forman i Peter Shaffer* [*Amadeus*. Miloš Forman and Peter Shaffer]. „Przestrzenie Teorii” 18. Poznań 2012, Adam Mickiewicz University Press, pp. 173-200. ISBN 978-83-232-2479-2. ISSN 1644-6763.

The study is devoted to Miloš Forman's film, a story about Mozart's life, taken from Peter Shaffer's drama. The author proposes a detailed analysis of Forman's film as an autonomous work in the production of which the film was a medium. The film was an effect of collaboration between the author of the play and the director. The effect of the work is a film which is an example of a close connection of the form and the content – harmony between picture and music, which becomes almost one of the main characters. Individual compositions of Mozart form a network of motives closely connected with the visual aspect and make its sense deeper according to several rules of showing music as a part of the film medium, such as musical motives, explaining the music by the composer or music which uses media. Connecting the music and the aesthetics of the film make *Amadeus* a harmonious audio-visual performance.

## Między Londynem a Connecticut

Peter Shaffer jest autorem wielu znanych i ekranizowanych sztuk – najsłynniejszą z nich jest *Amadeusz*<sup>1</sup>, którego premiera odbyła się w 1979 roku w National Theatre w Londynie. Odbiór spektaklu wahał się między uznaniem a niechęcią ze strony wielbicieli twórczości Mozarta, zapewne dlatego, że stworzony przez Shaffera portret wykraczał poza stereotypowe wyobrażenie o anielskim geniuszu<sup>2</sup>. Biografowie i znawcy dostrzegli

<sup>1</sup> P. Shaffer, *Amadeus. A Play*, Hrsg. von Rainer Lengeler, Stuttgart 2006. Wszystkie odwołania do dramatu mają za podstawę wyłącznie to wydanie.

<sup>2</sup> *Amadeusz* Formana był przede wszystkim polemiką z wcześniejszymi portretami filmowymi Mozarta. „Już od początku akcji – zauważa Krzysztof Kozłowski (*Muzyka i film*. „*Amadeusz*” Miloša Formana, [w:] *Filmowa Akademia Młodych. Vademecum nauczyciela*, red. K. Pawłowska, Poznań 2006, s. 77) – staje się jasne, jak bardzo jego idea odległa jest od mitu o „łagodnym geniuszu”, z jakim można się było zetknąć w Karla Hartla *Wen die Götter lieben* (1942) i *Reich mir die Hand, mein Leben* (1955)”. Po II wojnie światowej prawa do filmu *Wen die Götter lieben* zostały sprzedane Amerykanom, którzy poddali ten film dalszym przeróbkom. W roku 1948 powstał na jego podstawie przypisywany Hartlowi i Frankowi Wisbarowi film zatytułowany *The Mozart Story*. „Niemiecki scenarzysta i dziennikarz Wisbar – jak pisze Günter Krenn („Cool forever” – *Mozarts Leben, Lieben und Leiden im bewegten Bild*, [w:] *Theater und Mozart*, Hrsg. von B. Pelker, Heidelberg 2006, s. 215) – stworzył akcję ramową, której schemat zapowiada już *Amadeusz*. Antonio

w filmie nie tyle prawdę historyczną, ile artystyczną fikcję. Jak pisze Silke Leopold,

*Amadeusz* Formana [...] był czczony przez szeroką publiczność jako rzekomo autentyczne przedstawienie lat Mozarta spędzonych w Wiedniu. Obraz grającego Amadeusza Toma Hulce'a w rozwichrzonej peruce z waty stał się ikoną wiedeńskiego kompozytora, co więcej: ikoną „klasycznej” muzyki<sup>3</sup>.

Sam Shaffer publicznie i otwarcie przyznał, że nie zamierzał tworzyć biografii Mozarta<sup>4</sup>. Jego sztuka to raczej oparta na plotce fabuła, której zgodność z faktami nie miała znaczenia konstytutywnego, w przeciwieństwie do jej uniwersalizującej problematyki<sup>5</sup>. Shaffer nie był zresztą pierwszym twórcą, który opracował ten temat. Legenda o otruciu kompozytora przez zazdrosnego Salieriego zainteresowała już Aleksandra Puszkina, który poświęcił jej jednoaktówkę, ukazującą obecne w każdym poecie dwa bieguny tworzenia<sup>6</sup>. Sztuka ta stała się później inspiracją dla Mikołaja Rimskiego-Korsakowa do napisania opery pod tym samym tytułem.

Mimo że podstawa sztuki jest fikcyjna, w poszczególnych elementach można dostrzec drobiazgowo przygotowanie Shaffera do tematu. Wszelkie ewentualne różnice czy przesunięcia wobec rzeczywistych wydarzeń służą stworzeniu portretu nie tylko Mozarta i Salieriego, lecz także epoki końca XVIII wieku. Utwór obfituje w wątki polityczne (funkcjonowanie dworu, śmierć Józefa II, masoneria), społeczne (uwagi o wiedeńczykach, miejscu artysty w hierarchii społecznej), psychologiczne (analiza nienawiści), teologiczne (konflikt Salieriego z Bogiem) i, co w pełni zrozumiałe, muzyczne.

---

Salieri (Wilton Graff) opowiada tu Josephowi Haydnowi (William Weder) o losach Mozarta. Donosi mu o swych napiętych stosunkach z salzburskim kompozytorem, o lękach, które nawiedzały go w związku z Mozartem, o tym, że z powodu geniusza popadł w zapomnienie. Przyznaje się, iż próbował coraz to bardziej szkodzić swemu konkurentowi, uszlachetniło i zmieniło go dopiero doświadczenie *Czarodziejskiego fletu*. Salieri mówi teraz o przebaczeniu, w przeciwieństwie do *Amadeusza* nie wybacza on jednak (jeszcze) «równym sobie teraz albo w przyszłości», lecz czuje, że Mozart wybaczył jemu. Salieri zebrał wszystkie rękopisy Mozarta. Haydn boi się, że Salieri chciał je zniszczyć, ten jednak wyznaje, iż poczuł się odpowiedzialny za spuściznę po Mozarcie, ponieważ chciał chronić i powiększyć jego sławę”.

<sup>3</sup> S. Leopold, *Einleitung*, [w:] *Mozart. Handbuch*, Hrsg. von S. Leopold unter Mitarbeit von J. Schmoll-Barthel und S. Jeffe, Kassel, Stuttgart–Weimar 2005, s. 13 (podrozdział: „Mozart magnus, corpore parvus». Mozart-Bilder”).

<sup>4</sup> M. Kurowska, *Peter Shaffer's Play „Amadeus” and its Film Adaptation by Miloš Forman*, [PDF] <<http://makuro.mak-sima.com/teksty/amadeus/amadeus.html>> [dostęp: 17.02.2001], s. 7.

<sup>5</sup> Tamże, s. 6.

<sup>6</sup> Zob. N. Mandelsztam, *Mozart i Salieri*, [w:] też, *Mozart i Salieri oraz inne szkice i listy*, wybór, przekł. i kom. R. Przybylski, Warszawa 2000, s. 19-80.

Duża popularność sztuki Shaffera wywołała zainteresowanie wytwórni filmowych. Sam autor dopiero po długich pertraktacjach przyjął propozycję ukazania swej opowieści na wielkim ekranie<sup>7</sup>. Jako współautor scenariusza rozpoczął trwającą cztery miesiące pracę z Formanem na jego farmie w Connecticut:

Z dala od reszty świata [...] wspólnie cierpieli na pisarską niemoc, wspólnie słuchali nagrań Mozarta i wspólnie próbowali różnych scen ze sztuki. [...] Kłócili się o sceny i słowa, o porządek scen i słów. Kłócili się o to, co kto powie w filmie. [...] W końcu nie weszło do filmu nic, na co nie wyraziliby wspólnie zgody<sup>8</sup>.

Pomimo zrozumiałej współpracy Shaffer pozostał jedynym oficjalnym autorem scenariusza. Przyporządkowywanie autorstwa poszczególnych fragmentów jest dzisiaj niemożliwe, ale powyższa wypowiedź dowodzi, że obaj twórcy mieli równy wpływ na ostateczny kształt scenariusza. Wspólnym celem było oczywiście maksymalne przystosowanie fabuły na potrzeby filmu, do czego skłaniał się Forman<sup>9</sup>, a autor sztuki oficjalnie twierdził, iż bierze udział w powstawaniu zupełnie nowego dzieła, równie fascynującego jak jego wcześniejsza sztuka teatralna<sup>10</sup>.

## Struktura dramaturgiczna – sztuka a film

Wszelkie różnice między obydwoma dziełami są oczywiście w pełni zrozumiałe – wynikają z odmienności mediów, w ramach których powstały. W przypadku *Amadeusza* Shaffera widoczne jest dostosowanie sztuki do właściwości sceny teatralnej. W przedmowie do niemieckiego wydania dramatu autor podkreślił, że zawarte w nim uwagi sceniczne zawdzięcza współpracy z Peterem Hallem i Johnem Burym, których wskazówki przyjmował ze zrozumieniem i wdzięcznością<sup>11</sup>. Do rozwiązań technicznych zaliczyć można rolę oświetlenia punktowego albo podział sceny na dwie części, między którymi przemieszcza się Salieri, jak to ma miejsce w scenie sporu o balet w *Weselu Figara*, kiedy to majestatycznie schodzi z górnej sceny na dolną (akt II, sc. 5). Charakterystyczne jest również „metaforyczne” oglądanie opery przez członków cesarskiego dworu – ak-

<sup>7</sup> M. Kurowska, dz. cyt., s. 20.

<sup>8</sup> M. Kakutani, *How „Amadeus” Was Translated From Play to Film*, „The New York Times” 1984 (16 sierpnia); <<http://www.nytimes.com/packages/html/movies/bestpictures/amadeus-ar2.html>> [dostęp: 21.05.2011].

<sup>9</sup> Tamże.

<sup>10</sup> Zob. P. Shaffer, *Postscript: The Play and the Film. In His Amadeus*, London 1993, s. 109.

<sup>11</sup> P. Shaffer, *Amadeus. A Play*, dz. cyt., s. 8.

torzy siadają wtedy naprzeciwko widowni, a w tle rozbrzmiewa fragment konkretnej opery Mozarta bądź Salieriego, która jest w danym momencie prezentowana.

Ale teatralność utworu nie ogranicza się do rozwiązań technicznych. Zawarta jest przede wszystkim w strukturze dramatu. Wszelkie ważne informacje zapisane są w dialogach i monologach. Greybig opisuje zachowanie swego pana, siedząc w tawernie, Salieri prezentuje dworaków w konwencjonalnym zwrocie do widowni, a najważniejsze informacje odnoszące się do poczynąń Mozarta przekazywane są przez nawiązującą do antycznego chóru parę Venticellich. Efektem tych dramaturgicznych działań jest poczucie nadmiaru słów, retorycznych zwrotów i symboli<sup>12</sup>, a tym samym spowolnienia akcji. Wrażenie to wywoływać mogą również rozmowy prowadzone w cztery oczy, jak w chwili tworzenia przez Mozarta wariacji na temat marsza Salieriego (akt I, sc. 7). W sztuce scena ta ma miejsce po wyjściu cesarza i dworzan, podczas gdy w filmie rozgrywa się w ich obecności. W efekcie w filmie upokorzenie Salieriego jest o wiele bardziej dotkliwe, ponieważ świadkami wydarzenia są wszyscy dworzanie oraz sam cesarz. Dzięki temu niepozornemu przekształceniu jego chęć zemsty jest bardziej zrozumiała i prawdopodobna. Inną sceną, którą można zaliczyć do rozmów na osobności w sztuce, jest dyskusja po premierze *Wesela Figara* (akt II, sc. 7) i wszelkie komentarze Venticellich.

W przypadku *Amadeusza* Shaffera pokusić się można również o wyodrębnienie elementów, które można by określić mianem filmowych, ale tak naprawdę z filmem jako takim mają one niewiele wspólnego. Efekty te pozwalają na przyspieszenie akcji i kondensację wielu zdarzeń. Przykładem może być ukazanie triumfu oper Salieriego w największych miastach Europy poprzez kolejne sceny kłaniania się kompozytora i wybuchy oklasków (akt II, sc. 3), triumfu, który swą strukturą dramaturgiczną przypominać może montaż poszczególnych ujęć. Podobnemu celowi służy „przyspieszanie czasu”, kiedy Mozart komponuje *Figara*, a Venticellowie donoszą Salieriemu o kolejnych etapach jego pracy (akt II, sc. 4). Na zwolnienie bądź przyspieszenie tempa akcji pozwala również muzyka i wszelkie dźwięki wytwarzane i dochodzące ze sceny<sup>13</sup>. Wzorcowym przykładem jest tu nawiązująca do poetyki musicalu pierwsza scena dramatu, w której pośród ciemności rozlegają się szepty mieszkańców Wiednia. Zabiegi te nie są jednak niczym szczególnym na deskach teatru. Nadmiar miejsc akcji, ich dynamiczna zmienność i przepych dekoracji to stałe elementy, mające swe korzenie w dobrej znajomości historii teatru. Przykła-

<sup>12</sup> Zob. M. Kurowska, dz. cyt., s. 19.

<sup>13</sup> Shaffer jako krytyk muzyczny wielokrotnie wykorzystywał i tematyzował w swych sztukach muzykę. Zob. C.S. Stern, *Shaffer, Peter (Levin)*, [w:] *Contemporary British Dramatics*, ed. by K.A. Berney, London 1994, s. 639.

dem mogą być teatry paryskich bulwarów czy rozmach inscenizacyjny osiemnasto- i dziewiętnastowiecznej opery.

Niezależnie od jakości obecnych w sztuce elementów filmowych i teatralnych wiele z nich poddano poważnym innowacjom w trakcie powstawania scenariusza. Shaffer był w pełni świadomy tego faktu, co więcej, twierdził, że jego wspólna praca z Formanem nie była tworzeniem adaptacji, lecz całkowicie autonomicznego dzieła<sup>14</sup>. Prześledzenie dokonanych w filmie zmian pokazuje niezbędne przystosowanie opowiadanej fabuły na potrzeby innego medium, zarówno w zakresie formy, jak i poszczególnych wątków oraz problemów.

Forman i Shaffer zrezygnowali między innymi z wątku masońskiego, a tym samym z konieczności ukazania przyjaźni między Mozartem a van Swetenem i kulis powstania *Czarodziejskiego fletu*, pominęli nadto rytuał przyjmowania adeptów do loży. Usunęli Venticellich, zastępując ich wizualizacjami poszczególnych wydarzeń. Jedną z nich jest ślub Wolfganga z Konstancją. Teatralną narrację Salieriego *ad spectatores* autorzy scenariusza zastąpili dialogiem z księdzem Voglerem. Wiązało się to nie tylko z ograniczeniem roli samego Salieriego, lecz także ze zmianą wymowy ramy narracyjnej w sztuce i w filmie. W sztuce opowieść wiąże się z subiektywnym spojrzeniem Salieriego – widz poznaje całą historię wyłącznie z jego perspektywy. Zakończenie i wypełniające je „błogosławieństwo miernot” wiąże się z odniesieniem do samych widzów. Tymczasem w filmie pojawia się wyraźne przesunięcie. Salieri już na samym początku podryza sobie gardło (w sztuce – na końcu) i nie czyni tego bynajmniej po to, by zwrócić na siebie uwagę mieszkańców Wiednia, lecz z powodu poczucia prześladowania przez Mozarta i jego sławę. Trafia do szpitala dla obłąkanych, gdzie odwiedza go ksiądz Vogler, pełniący tutaj funkcję dziewiętnastowiecznego psychoterapeuty. Spowiedź, którą równie dobrze można by nazwać sesją, zakłada w głównej mierze przeplatanie retrospekcji komentarzami kompozytora. Ale nie tylko. Retrospekcje usamodzielniają się, widz ogląda sceny, których nie mógł widzieć Salieri, na przykład kłótnię małżonków Mozartów o brak pieniędzy czy poszczególne rozmowy Wolfganga z ojcem. Z tego względu pojawiły się nowe postaci, a nawet nowe wątki. Rola Lorl wynika z oczywistego faktu, że Salieri nie może wiedzieć, co dzieje się w domu Mozartów. Dodanie wątku ojca Mozarta lub arcybiskupa służy pogłębieniu charakterystyki Wolfganga i uprawdopodobnieniu „przebrania” Salieriego w karnawałowy kostium, tak żeby można było zlecić Mozartowi skomponowanie *Requiem*.

<sup>14</sup> Zob. H. Kamm, *Milos Forman Takes His Cameras and „Amadeus” to Prague*, „The New York Times” 1983 (29 maja), <<http://www.nytimes.com/1983/05/29/movies/milos-forman-takes-his-cameras-and-amadeus-to-prague.html>> [dostęp: 22.05.2011].

Zmiany w scenariuszu służyły również pogłębieniu relacji między Mozartem a Salierim. Odnośnie do tego wątku w sztuce Shaffera wyodrębniono kilka możliwych interpretacji. Jedną z nich jest perspektywa teologiczna: walki Salieriego z Bogiem<sup>15</sup>, utożsamienia Salieriego z Kainem<sup>16</sup>, a Mozarta z Chrystusem<sup>17</sup>. Inną możliwością jest odwołanie się do psychologii i analizy osobowości obu bohaterów, które tworzą tak naprawdę obraz sprzeczności w ludzkiej naturze, takich jak bierność i pasja, przemoc i miłość<sup>18</sup>. W odniesieniu do freudyizmu Mozart miałby reprezentować id, podczas gdy Antonio – superego<sup>19</sup>, a cała opowieść – podróż po meandrach umysłu Salieriego. Konfrontację obu sił w ludzkiej naturze interpretowano także jako antagonizm między apollińskością (Salieri) a dionizyjskością (Mozart)<sup>20</sup>.

Twórcy filmu spośród wielu tropów wybrali wątek psychologiczny, ale nie jest to tylko konfrontacja dwóch osobowości. W *Amadeuszu*, podobnie jak w wielu innych filmach Formana, pojawił się jeden z najważniejszych dla tego reżysera wyróżników – konfrontacja jednostki ze społeczeństwem. Geniusz Mozarta zostaje zlekceważony przez wiedeńczyków, a on sam zgładzony przez demonicznego Salieriego, który jako jedyny w pełni zdaje sobie sprawę z talentu znienawidzonego konkurenta. Portrety obu kompozytorów w dramacie i w filmie różnią się znacząco. Dzięki odpowiednim skrótom<sup>21</sup> filmowy Salieri nabrał cech wyraźnie infernalnych, dzięki czemu jego bunt wobec Boga jest bardziej wiarygodny. W sztuce nie jest on aż tak demoniczny, a jego życie jest nieco bardziej ustabilizowane. Niepodobna nazwać go jednak szczęśliwym. Antonio jest wprawdzie żonaty, ale nie jest szczęśliwy w małżeństwie – czuje się niespełniony zarówno w sferze erotyki, jak i muzyki. Tymczasem filmowy Salieri nie ma żony, ponieważ jako młodzieniec złożył Bogu obietnicę czystości w zamian za iskrę geniuszu. Kupczenie czystością nie może jednak przynieść nic dobrego, tak rozumiana ofiara to jawny szantaż.

<sup>15</sup> M. Kurowska, dz. cyt., s. 14-15.

<sup>16</sup> Tamże, s. 15-16.

<sup>17</sup> Tamże, s. 16.

<sup>18</sup> Zob. C.S. Stern, dz. cyt., s. 641.

<sup>19</sup> M. Kurowska, dz. cyt., s. 14-15.

<sup>20</sup> Zob. tamże, s. 11-12.

<sup>21</sup> Jednym z wyraźnych skrótów w budowaniu postaci Salieriego jest rezygnacja z jego monologów poświęconych ideom i posłannictwu *Palace of Sound* (akt I, sc. 3) i z wszelkich opinii na temat muzycznego gustu wiedeńczyków. Sądy Salieriego na ten temat zostały skondensowane w kilku filmowych fragmentach. Dzięki temu ich wybrzmienie zyskało na wyrazistości. Ponadto właściwości filmu pozwalają na swobodną wizualizację pewnych cech postaci. I tak, zamiast monologu o tym, że Salieri ma problemy z tworzeniem komedii (akt I, sc. 7 i akt II, sc. 9), Forman pokazuje jego mozolne komponowanie marsza z okazji audienencji Mozarta u cesarza.

Inna różnica ujawnia się w scenie dobrowolnego oddania się Konstancji Antoniemu w zamian za poparcie starań Wolfganga o posadę nauczyciela muzyki dla księżniczki Elżbiety. Salieri zastyga w miejscu zaskoczony i oniemiały. Po chwili jednak chęć upokorzenia żony rywala zwycięża nad pożądaniem – Salieri wzywa służącego. Tymczasem zachowanie dramatycznego Salieriego jest umotywowane wyłącznie niezaspokojonym popędem seksualnym: przymila się on do żony Mozarta, dopomina o pocałunek, przyznaje, że jest nietaktowny (akt I, sc. 12 oraz akt II, sc. 1), a w napadzie złości dosłownie rzuca Konstancją o podłogę... Filmowy Salieri o wiele lepiej panuje nad emocjami, do tego stopnia skrywa swe myśli i uczucia, że nie daje po sobie poznać, z jak wielkim bólem i rozkoszą jednocześnie wiąże się dla niego lektura pokazanych mu przez żonę Mozarta rękopisów. W dramacie Salieri pada bez zmysłów na podłogę. W filmie – odwrócony plecami do Konstancji – oddaje się muzycznej ekstazie, aby w chwili całkowitego uniesienia po prostu upuścić portfolio. Wyrazem jego nienawiści jest zdeptanie rozrzuconych stronic, które Konstancja pieczołowicie zbiera z podłogi.

W związku z tą wewnętrzną ascetycznością twórcy scenariusza dali upust „potrzebom” Salieriego, eksponując jego zamięłowanie do słodczy. Rozanielony wyraz twarzy Antonia, gdy służy arcybiskupa wnosząc półmiski z cukierniczymi arcydziełami, jest jednym z wielu elementów łagodzących ten demoniczny i nierzadko przerażający portret. W porównaniu ze swym dramatycznym odpowiednikiem, filmowy Salieri na skutek konfrontacji z geniuszem muzycznym i nieokrziesaniem obyczajowym Mozarta uwalnia w sobie skrajne emocje – uwielbienie i nienawiść. Do wewnętrznego konfliktu dodać można jeszcze „rozzarowanie” Salieriego Opatrznością. Film ukazuje doprowadzenie nienawiści do skrajności – chęci zamordowania drugiego człowieka. Zabójstwo zostaje oczywiście popełnione w „stylu Salieriego”. Niczym zły demiurg włoski kompozytor wykorzystuje wszystkie swe wpływy w środowisku arystokracji i dworu, aby udaremnić karierę, jak sądzi, zadufanemu konkurentowi. Trudno oprzeć się wrażeniu, że Salieriemu niewiele brakuje do władzy, jaką ma sam cesarz. Jakkolwiek Józef II przywraca balet w *Weselu Figara*, to jego nadworny kompozytor skutecznie zmniejsza liczbę przedstawień opery do pięciu. Z powodu rezygnacji z pary Venticellich filmowy Salieri w większym stopniu ingeruje w życie Wolfganga. Osobiście przebiera się w kostium, w którym wystąpił ojciec Amadeusza podczas balu maskowego. Jednocześnie jednak wzbudza on pewną sympatię – przepełniający go szałem nienawiści ma w sobie coś z komicznego absurdu, a jego ironiczny realizm i podziw dla geniuszu rywala nosi znamiona życiowego prawdopodobieństwa. Kiedy jako skryty tępicieł i najgorszy wróg Salieri przyznaje się przed Mozartem, że nie opuściłby żadnego z jego przedstawień, trudno odmówić mu szczerości. W rezultacie jego osobowość zyskuje na

znaczeniu. Wyrafinowana ironia, dowcip i emocje, które ewokuje w widzu, nie wykluczają nawet pewnej sympatii. Wbrew tytułowi głównym bohaterem opowieści jest właśnie Antonio.

W równym stopniu sceniczny Mozart różni się od filmowej postaci. Jest nieokrzesany, nierzadko wulgarny, dziecinny, arogancki i niekoleżeński. To chichoczący plotkarz, nieustannie bawiący się w gry językowe. Nadużywanie alkoholu i próżność powodują, że ośmiesza się publicznie i obraża wszystkich dworzan, w tym ludzi, którzy mają ogromny wpływ na jego przyszłość. Film wyraźnie łągodzi ten wzorowany w dużym stopniu na zachowanej korespondencji i wspomnieniach biografów portret kompozytora. Filmowy Mozart nie nadużywa swojej językowej elokwencji. Na wulgaryzmy i gry słowne pozwala sobie tylko podczas flirtu z Konstancją, wybuchu złości przed cesarzem i przekomarzania się z synkiem w teatrze. Oszczędność nadaje tym cechom autentyzm i prawdopodobieństwo. Mozart jest egoistycznym artystą, ale też czułym mężem i ojcem. Uwielbia przyjęcia, spotkania i zabawę. Ważna jest jednak jego druga strona: Wolfgang pije, aby nie zasnąć podczas pracy. W filmie, w przeciwieństwie do sztuki Shaffera, to nie śmierć cesarza powoduje upadek kompozytora, lecz niechęć ze strony wiedeńczyków i pogłębiające się poczucie niespełnienia. Wady Mozarta są subtelnie łągodzone przez scenarzystów filmu, dzięki czemu może on wzbudzić sympatię odbiorcy – w przeciwieństwie do swego dramatycznego odpowiednika. W *Amadeuszu* Formana nie ma ani jednej sceny, w której pijany Mozart ośmieszałby się publicznie (bal karnawałowy i przyjęcie w letnim domku Schikanedera to sytuacje innego rodzaju), otwarcie obrażał wszystkich dworzan (wyjątkiem wspomniana obrona *Wesela Figara*). Postać w filmie jest również zwaloryzowana za pomocą nowych wątków. Pojawienie się arcybiskupa podkreśla bunt Mozarta przeciw służbie, chęć zdobycia sławy i wolności. Figura ojca pogłębia problem niezależności i dorosłości, który w wypadku Mozarta miał się okazać nierozwiązywalny. Kolejna dodana postać, Schikaneder, posłużyła podkreśleniu znaczenia pieniędzy w świecie otaczającym kompozytora oraz postępującą degradację jego statusu.

## Muzyka w filmie

*Z każdym taktem moja klęska  
stawiała się coraz bardziej gorzka*

Antonio Salieri

Muzyka stanowi częsty element budowy struktury dramatycznej w sztukach Shaffera, który przez wiele lat był krytykiem muzycznym w „Time and Tide”<sup>22</sup>. W dramacie *Amadeusz* pojawia się głównie muzyka

<sup>22</sup> M. Kurowska, dz. cyt., s. 4.



Mozarta. Przede wszystkim *Koncert a-moll* (akt II, sc. 3), *Serenada „Gran Partita” B-dur* (KV 361) (akt I, sc. 5) oraz fragmenty oper obu kompozytorów, eksponowane podczas procesu ich powstawania i – odpowiednio – premier. Pojawia się tu oczywiście marsz Salieriego i fragmenty jego dzieł wywołujących zachwyty w całej Europie. Muzyka pełni tutaj funkcję obrazową, ale też symboliczną. Kiedy Salieri przeobraża się w siebie o trzydzieści lat młodszego, przemianie tej towarzyszą motywy jego *Serenady na smyczki* (akt I, sc. 3), a kurtyna z tyłu unosi się, ukazując złoty dwór Józefa II. Innym przykładem może być powtarzający się motyw dwóch akordów septymowych zmniejszonych z początku uwertury do *Don Giovanniego*, który towarzyszy pojawiającej się na scenie ciemnej sylwetce najpierw Salieriego, a później Greybiga, zlecającego Wolfgangowi napisanie *Requiem*. W całej sztuce akordy te występują cztery razy – pierwszy raz, gdy Mozart rozpacza po śmierci ojca i w jego głowie rodzi się pomysł skomponowania *Don Giovanniego* (akt II, sc. 9), po raz ostatni wtedy, gdy Salieri ostentacyjnie zrzuca swe przebranie (akt II, sc. 17) i przyznaje się przed Mozartem do otrucia go w sensie dosłownym (pozostawione pod drzwiami butelki z winem) i metaforycznym.

Ciekawym rozwiązaniem jest również wyeksponowanie przez Shaffera dzieł Mozarta w jednym ciągu czasowym. Pierwsze jest niestety nieme – szpiedzy Salieriego tylko wymieniają jego młodzieńcze utwory (akt I, sc. 6). Później następuje prezentacja dojrzałego portfolio (akt I, sc. 12), w którym można usłyszeć cztery utwory: *XXIX Symfonię A-dur* (KV 201), *Symfonię koncertującą (Sinfonia Concertante) Es-dur* na skrzypce, altówkę i orkiestrę (KV 364), *Koncert C-dur* na flet i harfę (KV 299), wreszcie fragment *Kyrie* – z *Mszy c-moll* (KV 427), którego brzmienie doprowadza Salieriego do omdlenia. Podobny przebieg ma ukazanie triumfu Salieriego: widzowie obserwują wizualizacje trzech fragmentów jego oper, których statusu muzyczno-ontologicznego Shaffer nie precyzuje (akt II, sc. 3), podając wyłącznie poszczególne tytuły.

Ów brak precyzji oraz pewna oszczędność w prezentowaniu utworów Mozarta i Salieriego może wywołać pewien niedosyt u odbiorcy. Założenia twórców filmu były jednak inne:

Nasz *Amadeusz* wymagał powrotu do wstępnego pomysłu, aby mógł powstać film – rodzaj fantazji na tematy z życia Mozarta. Język kina wymaga operowania obrazami, ale w *Amadeuszu* również muzyką. Zdecydowaliśmy się, że muzyka nie będzie tylko tłem, lecz odegra istotną rolę w narracji, że będzie to film zbudowany wokół muzyki. W opowieści o Mozarcie wydawało się to właściwe. Muzyka jest tu po to, by dostarczyć komentarza i posuwać akcję do przodu. W ten sposób ktoś, kto odrzuci muzykę, nie zrozumie całej historii<sup>23</sup>.

<sup>23</sup> Zob. *Migawki prasowe*, [w:] *Filmowa Akademia Młodych. Vademecum nauczyciela*, red. K. Pawłowska, Poznań 2005, s. 83-84.

Oczywiście należy również pamiętać, że w kwestii adaptacji i wyboru poszczególnych utworów istniała ścisła współpraca między Shafferem a Formanem, co jednoznacznie potwierdza ten ostatni:

W moim filmie jest 90 minut muzyki, gdy w sztuce było jej tylko 10 minut [...]. Teatr broni się przed muzyką, natomiast film ją zjada, pożera. Wraz z Peterem Shafferem przez pół roku pisaliśmy scenariusz. Codziennie słuchaliśmy Mozarta. To było nasze główne źródło inspiracji. Chcieliśmy, aby muzyka stała się trzecią gwiazdą filmu, aby pełniła rzeczywistą funkcję dramatyczną, miała wpływ na akcję. To przecież muzyka ukazuje wewnętrzny dramat Mozarta u schyłku życia, kiedy rozdzierały go sprzeczne nastroje: radość *Czarodziejskiego fletu* i groźna powaga *Requiem*<sup>24</sup>.

Nie ulega wątpliwości, że w porównaniu ze scenicznym *Amadeuszem* film roztacza szeroki wachlarz możliwości wykorzystania muzyki, o których wspomina sam reżyser. Prezentacja utworów Mozarta i ich motywów ma na celu pogłębienie znaczeń zawartych w warstwie wizualnej. Powstała struktura audiowizualna charakteryzuje się konsekwentnie urzeczywistnianymi przez twórców filmu zasadami ukazywania muzyki w ramach filmowego medium.

### Zasada I: powiązanie muzyki z akcją

Pierwszą zasadą, jaką posługuje się Forman<sup>25</sup>, jest ściśle powiązanie muzyki z akcją. Muzyka nie ma tu charakteru powierzchownej ilustracji. Wiele utworów zostało wprowadzonych w kilku miejscach filmu, tak żeby podkreślić znaczenie danego motywu dla pewnego rodzaju kulminacji zdarzeń.

Przykładem takiej zasady jest sekwencja otwierająca i zamykająca cały film – obie tworzą pewnego rodzaju ramę spajającą występujące w muzyce i obrazie wątki. W pierwszych scenach *Amadeusza* usłyszeć można dwie następujące po sobie wstawki muzyczne: akordy otwierające uwerturę do *Don Giovanniego* (KV 527) oraz fragment *Allegro* z *Symfonii g-moll* [KV 183 (*Kleine g-moll Sinfonie*, Nr 25)]. Wprowadzenie słynnych akordów septymowych zmniejszonych następuje już w pierwszym ujęciu filmu, kiedy zamiast konkretnego obrazu widać jeszcze ciemny ekran (pierwszy akord). Po chwili pojawia się widok zaśnieżonej ulicy i stojącego w prawym rogu ekranu powozu pokrytego grubą warstwą śniegu. Sły-

<sup>24</sup> Cyt. za: A. Gwóźdź, *Amadeusz, znaczy przez Boga umiłowany*, „Kino” 1985, nr 5, s. 48.

<sup>25</sup> Jakkolwiek współpraca między Formanem a Shafferem przy pisaniu scenariusza jest niepodważalna, w zakresie wizualizacji i ogólnie pojętej reżyserii za jedynego twórcę filmu należy uznać Miloša Formana.

chać pełen rozpaczny krzyk Salieriego: „Mozart!”, po którym wybrzmiewa drugi otwierający najsłynniejszą operę Mozarta akord d-moll, silnie kontrastujący z aurą spokoju i zimowego uśpienia wiedeńskich uliczek. Jego brzmieniu towarzyszą następujące po sobie ujęcia latarni, przejeżdżającego powozu, ludzi z trudem brnących przez śnieg. Nagle rozlega się kolejny krzyk: „Mozart!” Muzyka urywa się gwałtownie w chwili, gdy kamera ukazuje wnętrze mieszkania Salieriego i wchodzących po schodach służących. Słysząc głos zamkniętego w pokoju starca, jego błagania skierowane do nieżyjącego od trzydziestu dwóch lat Mozarta. Słudzy, trzymając zamówione przez Salieriego słodczyce, próbują namówić go do otwarcia drzwi. Na próżno. Scena ta, tak jak poprzednia, odgrywana jest na zasadzie kontrastu. Dwa pierwsze akordy *Don Giovanniego* wprowadziły nastrój zaniepokojenia i śmierci. Ich uderzenia zostają złagodzone komicznym przekomarzaniem się z „panem” i wyjadaniem jego deseru. Odpowiedzią z drugiej strony jest cisza, po której następuje pełen dramatyzmu okrzyk i upadek. Zaniepokojeniu sług odpowiada tajemniczy dźwięk jakby upadającego ciała i naciśniętych w spazmie bólu klawiszy klawesynu. Służący wyłamują drzwi.

Kolejne ujęcie to najazd kamery na zakrwawionego Salieriego, któremu towarzyszą pierwsze takty *Symfonii g-moll* (KV 183). Dzieje się tak nie bez znaczenia. *Symfonia g-moll* powstała w 1773 roku, jako część triady, na którą złożyły się *Symfonia C-dur* (KV 200), *Symfonia g-moll* (KV 183) oraz skomponowana na początku roku 1774 *Symfonia A-dur* (KV 201)<sup>26</sup>. *Symfonia g-moll* uważana jest za pierwszą molową symfonię Mozarta oraz zapowiedź późniejszego *Koncertu fortepianowego d-moll* (KV 466). Jej znaczenie i wyjątkowość w pełni opisuje Alfred Einstein:

Już sam tryb pierwszej, pierwszej molowej symfonii Mozarta, wykracza daleko poza czysto „towarzyski” charakter, wręcz klóci się z nim. Jakiemuż celowi mogłaby w owym czasie służyć ta muzyka, dokument bezwzględnej woli wyrazu? Istniały wtedy „symfonie pasyjne”, pisane zawsze w trybie molowym; ale to g-moll Mozarta, to wewnętrzne wzburzenie orkiestry z niespokojnym falowaniem synkop zaraz na początku [...], ten skrajny kontrast dynamiczny – wybuch fortissima po zamierającym pianissimo, te dziko nacierające przedtakty, ostre akcenty, tremola skrzypiec – to wszystko nie ma nic wspólnego z nabożnym rozmyślaniami o Górze Oliwnej i Ukrzyżowaniu, lecz odzwierciedla jakieś bardzo osobiste bolesne przeżycie<sup>27</sup>.

Obraz jest niemal całkowicie podporządkowany kolejnym natężeniom dźwięku w opisanej powyżej strukturze utworu. Pierwsze wejście muzyki

<sup>26</sup> Zob. A. Einstein, *Mozart – człowiek i dzieło*, przeł. A. Rieger, posłowie S. Jarociński, Kraków 1975, s. 229.

<sup>27</sup> Tamże, s. 230.

komentuje pojawienie się służących i podkreśla dramatyczność sytuacji Salieriego. Drugie – przerażenie sług tym, co się stało. Przy trzecim jej wejściu następuje kolejne ujęcie ukazujące Salieriego, tym razem w pół-zbliżeniu, kiedy bohater nie może już nawet wydać głosu z podciętego sobie przed chwilą gardła. Dalszy przebieg muzyczny towarzyszy wynoszeniu kompozytora na zewnątrz. Gdy służcy niosą go do szpitala, trwa jeszcze przez chwilę wspomniane wyciszenie, podkreślone obrazami bez troskich zabaw dzieci, spokojnego zimowego wieczoru. Panoramiczne ujęcie za idącymi trwa aż do obrazu sali balowej – kamera zatrzymuje się na bijących blaskiem oknach mijanego domu. Ponownie odzywają się mocno wyeksponowane smyczki *Symfonii g-moll* (KV 183). Widać czterokrotnie ukazane wirujące pary młodych ludzi, w ujęciu totalnym, z góry, dwukrotnie z boku i raz z dołu. Budowany jest w ten sposób kontrast między jęczącym starcem a radosnymi uczestnikami przyjęcia, bez trosko wirującymi w oświetlonej ciepłym światłem sali. Salieri słyszy ich śmiech, jego twarz wyraża żal i pożądanie jednocześnie. To nostalgia za utraconym prestiżem i sławą – jego dzieła zostały zapomniane w nowej, niezrozumiałej już dla niego epoce. Ale jest w tym również żądza młodszej bez troski i rozrywek, których konsekwentnie odmawiał sobie przez całe życie. W tym miejscu ujawnia się ironia samego Formana – każe on kolebkę z Salierim dźwigać sympatycznemu osiołkowi, symbolowi płodności, który stanie się później karnawałowym przebraniem Mozarta podczas zabawy na cześć przyjazdu ojca. Muzyka trwa nieprzerwanie aż do momentu, w którym zmierzający do szpitala dla obłąkanych ksiądz Vogler ukloni się mijanej na wąskiej ścieżce zakonnicy. Wydzwięk tej sceny wyjaśnia następną, w której Salieri rozpoczyna swą opowieść. Pojawia się wątek Opatrzności i talentu oraz sławy i morderstwa. To przenikanie się poszczególnych wątków całej historii koresponduje ze wspomnianą przez Einsteina konfrontacją „towarzyskości” z wewnętrznym bolesnym przeżyciem.

Podobną strukturę wizualno-muzyczną prezentuje również zakończenie filmu. Wykorzystano w nim fragmenty *Lacrimosy* (*Requiem*, KV 626) oraz *Romancy* z *Koncertu fortepianowego d-moll* (KV 466). Pierwsze takty *Lacrimosy* rozbrzmiewają wtedy, gdy Konstancja pochyla się nad leżącym w łóżku mężem i zauważa, że on już nie żyje. Przyjmuje się, że po śmierci Mozarta utwór ten, a dokładniej jego finał, ukończył uczeń kompozytora, Süssmayr, podobnie jak inne części *Requiem*: *Sanctus*, *Benedictus*, *Agnus Dei*<sup>28</sup>. Sekwencja pogrzebu Mozarta jest przykładem na doskonale zharmonizowanie semantyki muzyki i obrazu. Po delikatnym otwarciu in-

<sup>28</sup> Tamże, s. 355.

strumentalnym (I i II skrzypce, altówka<sup>29</sup>) wchodzi chór, który intonuje następujące słowa skargi:

Lacrimosa dies illa  
Qua resurget ex favilla  
Judicandus homo reus<sup>30</sup>.

Dzień łez, dzień biedy,  
Na Sąd wstanie z grobu  
Człowiek pełen grzechów.

Powyższy tekst pierwszej części towarzyszy scenie wynoszenia trumny i pożegnania zmarłego Mozarta przez żałobników na rogatkach miasta. Kolejne półzblżenia ukazują postaci, które miały wpływ na jego losy: żonę i teściową – uchwycone w pełnym żalu i zwrócone ku sobie w czułym spojrzeniu; Schikanedera, przytulającą się do Salieriego Katherine Cavalieri, van Swieten – jedyne go człowieka, który oprócz Salieriego w pełni poznał się na talencie Mozarta; odtwórczynię roli Zuzanny (jakkolwiek Forman tego nie tłumaczy, była ona najprawdopodobniej bliską przyjaciółką Mozarta) oraz Lorl<sup>31</sup>. Z chwilą, gdy kamera ukazuje oddalający się od miasta karawan, rozpoczyna się część druga *Lacrimosy*, znacznie pogodniejsza. Karawan wjeżdża na cmentarz. W pełni rozbrzmiewają słowa:

Huic ergo parce, Deus,  
Pie Jesu Domine,  
Dona eis requiem.  
Amen<sup>32</sup>.

Dlatego oszczędź go, Panie,  
Miłosierny Jezu Chryste,  
Obdarz ich pokojem.  
Amen.

Grabarze wyjmują trumnę i wrzucają zwłoki do zbiorowego grobu<sup>33</sup>. Ujęciu leżących w grobie ciał towarzyszy słowo „requiem”, po czym następuje ostateczna intensyfikacja głosów chóru, pierwsza – podkreślona ujęciem z góry w planie ogólnym – i druga – w harmonijnym przejściu do widoku utrzymanego przez Voglera krzyża. Głosy wybrzmiewają aż do

<sup>29</sup> Dziękuję Profesorowi Krzysztofowi Kozłowskiemu za życzliwą pomoc przy opisie fragmentów muzycznych omawianego filmu.

<sup>30</sup> Ch. Wolff, *Mozarts Requiem. Geschichte, Musik, Dokumente*, Kassel i in. 2001<sup>3</sup>, s. 71 [tłum. M.C.].

<sup>31</sup> Istnieje wiele przypuszczeń na temat obecności różnych osób na pogrzebie Mozarta. Według Annette Kolb, „Süssmayr siedł za trumną od domu żałoby. Pod kościołem św. Stefana dołączyli do niego: Salieri, kapelmistrz Roser, wiolonczelista Dasler, gospodarz domu Deiner i baron Swieten. Przypuszczalnie także Hofer, Albrechtberger, Lange, Schack, Schikaneder, Anton Stadler. Co do nazwisk tych ostatnich nie ma jednak pewności. Znalazły się tam również trzy kobiety: Constanze wśród nich nie było”. A. Kolb, *Mozart*, przeł. M.L. Kalinowski, Warszawa 1990, s. 236.

<sup>32</sup> Ch. Wolff, dz. cyt., s. 71 [tłum. – M.C.].

<sup>33</sup> W literaturze poświęconej życiu Mozarta pojawiają się stwierdzenia, że został on pochowany zgodnie z wymogami pogrzebów III klasy – w grobie zbiorowym dla ubogich, czemu konsekwentnie zaprzecza Dirk Boettger, stwierdzając, że pochowano go w jednym z szeregowych grobów, które wykorzystywano ponownie po upływie siedmiu lat. Dlatego po 1800 roku odnalezienie miejsca spoczynku Mozarta było już niemożliwe. D. Boettger, *Mozart*, przeł. M. Dutkiewicz, Warszawa 2006, s. 111.

zwieńczenia panoramy pionowej w górę i ujęcia pochylonej głowy księdza w półzblizeniu. Ujęcie to prezentuje ostateczny triumf Mozarta nad Salierim, którego jedynym ratunkiem jest pogardliwe osądzanie działań Opatrzności w głuchym stwierdzeniu: „Miłosierny Bóg księdza”.

Końcowe słowa Salieriego – „A jego” – odnoszą się do rosnącej sławy dzieł Mozarta i są wstępem do ostatecznego podsumowania opowieści. Natychmiast pojawia się radosna muzyka *Romancy z Koncertu fortepianowego d-moll* (KV 466), która, jak powiada Marius Flothuis, ma prostą, regularną formę ronda<sup>34</sup>. Co ciekawe, refren tego ronda nigdy nie powraca nieodmieniony<sup>35</sup>. Dla pełnego wyjaśnienia znaczenia ostatniej sceny należy powrócić do pierwszej sekwencji filmu, w której pojawia się bardzo regularnie zbudowana pierwsza część – *Allegro* – tego koncertu (proporcje są tu niemal idealne). Powstała na początku 1785 roku kompozycja ma niebagatelne znaczenie zarówno dla własnej twórczości Mozarta, jak i późniejszych kompozytorów. Zdaniem Einsteina, jest to nie tylko pierwszy koncert Mozarta w tonacji molowej, lecz także utwór najczęściej kojarzony z jego nazwiskiem w XIX wieku:

Nie rozumiał on [XIX wiek – M.C.] wprawdzie wzniosłego humoru *Koncertu F-dur*, ale rozumiał to, co wyróżnia *Koncert d-moll* spośród wszystkich fortepianowych koncertów Mozarta: namiętność, patos, dramatyczność. Dzięki temu *Koncertowi* można było nazwać Mozarta „poprzednikiem Beethovena” i w istocie to nie przypadek, że właśnie Beethoven napisał kadencje do obu skrajnych części – wspaniałą mozartowsko-beethovenowską do części pierwszej, nieco słabszą do ostatniej. Po raz pierwszy tutti i partia solowa w *Allegro* kontrastują ze sobą skrajnie ostro; to dualizm nie do pogodzenia. Orkiestra reprezentuje anonimową groźną potęgę, a instrument solowy wymowną skargę jednostki. Orkiestra nigdy nie podejmuje pierwszego tematu solisty – będącego „recitativo in tempo” – ani drugiego tematu. Konflikt nie pozwala na żadne pojednanie – w przetworzeniu jeszcze się tylko zaostrza<sup>36</sup>.

Opis ten w pełni odzwierciedla napięcie towarzyszące pojawieniu się *Allegro* w filmie. Rozbrzmiewa ono w symultanicznej scenie komponowania kolejnego utworu przez Mozarta i kupna kostiumu przez służącego Salieriego. Muzyka brzmi aż do momentu, kiedy przebrany Salieri staje pod drzwiami mieszkania niczego niespodziewającego się Mozarta. Prześledzenie tej sekwencji pozwala na ujawnienie wspomnianego już ścierania się obu sił i przeczucia zbliżającego się nieszczęścia. Pierwsze statyczne ujęcia przedstawiają spokojne i ciche uliczki Wiednia. Czmychający w cieniu kot, mijające kamerę konie, służący zamiatający zaśnie-

<sup>34</sup> M. Flothuis, *Mozarts Klavierkonzerte. Ein musikalischer Werkführer*, München 1998, s. 103.

<sup>35</sup> Tamże.

<sup>36</sup> A. Einstein, dz. cyt., s. 309.

żony chodnik – wszystko to odbywa się w aurze uśpienia. Ten spokojny fragment zawiera w sobie jednak pewną dramaturgię. Następuje stopniowe wzmocnienie dźwięku, podkreślone panoramą kamery w lewo, ukazującej wnętrze znanego już widzom sklepu z kostiumami. Kamera mija maski krzątających się wokół przebranej klientki ekspedientów. I wtedy, gdy jeden z nich przekazuje służącemu Salieriego pudło z kostiumem, wchodzi natarczywe ostinato. Słysząc je jeszcze przez jakiś czas: zadowolony służący biegnie już do domu pana, mijając przypadkowych przechodniów. Przestanie być słyszalne, kiedy pojawi się zupełnie nowa przestrzeń – mieszkanie komponującego i popijającego wino Mozarta. Panuje tu spokój i wyciszenie. Po cięciu montażowym ktoś otwiera przyniesione pudło i gwałtownym ruchem wyjmuje kostium. Wzrasta dynamika, muzyka znowu staje się bardziej niespokojna. I znowu płynne cięcie, na ruch. W ciemnej uliczce pojawia się postać w czarnym przebraniu. Na moment wraca raz jeszcze spokojna fraza – Mozart, sięgający znowu po kieliszek, widziany jest tym razem *en face* w bliskim planie (w orkiestrze na plan pierwszy wysuwają się instrumenty dęte drewniane). W naprzemiennych ujęciach Mozarta i Salieriego wciąż brzmi otwierający część *Allegro*, wewnętrznie skonstrastowany ritornel<sup>37</sup> – aż do chwili, gdy Salieri dotrze do mieszkania konkurenta. Tym razem jest to przecucie zbliżającego się nieszczęścia. Widać Mozarta, którego od pracy odrywa pukanie do drzwi. Gdy je otwiera, ostinato smyczków przechodzi w słyszane już na początku filmu otwierające akordy z *Don Giovanniego*.

Powracając do *Romancy* z ostatniej sceny filmu, trzeba podkreślić, że towarzyszy ona zakończeniu opowieści Salieriego, który – rozgoryczony utratą sławy – stawia rozbijające pytanie: „A jego?”. W tym momencie pojawia się pielęgniarz, scena zyskuje radosny charakter. Salieri udaje się na poranną toaletę, informując księdza z beztróskim uśmiechem: „Przemówię w imieniu księdza. Jak też w imieniu wszystkich miernot. Jestem ich mistrzem. Ich aniołem stróżem”<sup>38</sup>. Rozbrzmiewająca teraz w pełni *Romanca*, w której to – zdaniem Alfreda Einsteina – „[...] wydaje się, jakby furie po prostu się znużyły i ułożyły do spoczynku, ciągle pomrukując, gotowe lada chwila znów zerwać się do walki”<sup>39</sup>. Łagodnie brzmiące dźwięki towarzyszą pojednawczym gestom błogosławienia, którego udziela Salieri współlokatorom szpitala: „Wszystkie miernoty, rozgrzeszam was. Rozgrzeszam. Rozgrzeszam. Rozgrzeszam. Rozgrzeszam

<sup>37</sup> W budowie tej części *Koncertu fortepianowego d-moll* obejmuje on pierwszych 77 taktów i zawiera pierwszy temat, pozorny drugi temat i codę, które brzmią aż do solowego wejścia fortepianu, poczynając od taktu 77. Zob. M. Flothuis, *Mozarts Klavierkonzerte...*, dz. cyt., s. 103.

<sup>38</sup> Wszystkie fragmenty pochodzą z filmu *Amadeusz*, reż. M. Forman, scen. P. Shaffer, zdj. M. Ondříček, premiera: 6.09.1984.

<sup>39</sup> A. Einstein, dz. cyt., s. 309.

was wszystkich”. Po parokrotnym powtórzeniu miłosiernego gestu Salieri kontynuuje swój triumfalny pochód przez szpitalny korytarz aż do całkowitego wyciemnienia. Kompozycję zamyka charakterystyczny, pełen radości i beztroski chichot Mozarta. Dalszej części *Romancy* nie ma już w filmie, Forman optuje za tym, co pogodne, zdystansowane.

Kolejnym przykładem wyjątkowego sprzężenia muzyki z akcją jest fragment ukazujący komponowanie przez Mozarta uwertury do *Czarodziejskiego fletu*. Uwertura ta składa się z trzech części (allegro sonatowe). Część *Adagio* rozbrzmiewa, kiedy Salieri wypytuje wysłaną na przesłuchanie Lorl o to, co aktualnie komponuje Mozart. Niczego nieświadoma dziewczyna odpowiada beztrosko: „Siedzi przy stole i pisze jakąś głupią operę”. Kiedy wybrzmiały trzy otwierające operę akordy wiodące i smyczki zaintonują figurę przejścia<sup>40</sup>, pojawia się obraz obracającego się nagle Mozarta, rzeczywiście pracującego w salonie przy stole. Obrót ten wynikał jednak z innych okoliczności niż wrażenie usłyszenia rozmowy między Lorl a Salierim. Rozbrzmiewające *Adagio* ewokuje nastrój beztroskiego dzieciństwa i poczucia bezpieczeństwa. Kierowany jakąś myślą Mozart wstaje i sięga po świecznik, co podkreśla dodatkowo nowy akord. Następne wzmocnienie obrazu akordyką pojawia się wtedy, gdy kompozytor otwiera ostrożnie drzwi do sypialni. Po wejściu do środka widzimy go oczami przebudzonej Konstancji, która udając, że śpi, obserwuje zachowanie męża. Ten podchodzi do łóżka ich śpiącego synka i całuje jego główkę. Pełna czułości scena wspaniale koresponduje z wymową wybrzmiewającej właśnie muzyki. Trwa ona aż do momentu, kiedy Mozart powraca do salonu, a jego wzrok natrafia na wiszący w pokoju portret Leopolda. Następuje nagle zmiana nastroju. Rozbrzmiewają „masońskie młoteczki”, Mozart chichocze i robi miny do pełnego surowości wizerunku ojca. Nagle ktoś puka. Uwertura przechodzi w groźne akordy otwierające z *Don Giovanniego* wraz z pojawieniem się mrocznej postaci przebranego Salieriego. I dzieje się tak nie bez powodu:

W uwerturze, która jest wszystkim innym, tylko nie uwerturą do singspielu, [Mozart – M.C.] skoncentrował za pomocą symbolicznych środków polifonii walkę i zwycięstwo ludzkości: praca, praca zagrożona w przetworzeniu; walka i triumf<sup>41</sup>.

Chwilę później zacznie rozbrzmiewać chór i orkiestra *Rex tremendae*, które Mozart już komponuje w myślach, podczas gdy Konstancja martwi się o jego zdrowie.

<sup>40</sup> Na temat znaczenia i budowy tych akordów zob. K. Kozłowski, *Mozart – Bergman: dwie uwertury do „Czarodziejskiego fletu”*, [w:] *Opera i dramat muzyczny. Szkice*, red. tenże, Poznań 2006, s. 63 („Poznańskie Studia Operowe”, t. 7).

<sup>41</sup> A. Einstein, dz. cyt., s. 466.



## Zasada II: tematy muzyczne i lejtmotywy

Struktura filmu sprawia wrażenie regularnego następowania po sobie splotów muzycznych, przenikania się kolejnych fragmentów dzieł Mozarta. W rezultacie nie ma w filmie jednego motywu przewodniego. To synchroniczne przeplatanie się muzycznych fraz, motywów i tematów wytwarza efekt nieustannego pulsowania muzycznego, które kształtuje warstwę wizualną. Ma to wpływ na znaczenie pojedynczych scen, rozwijających i pogłębiających poszczególne wątki filmu. Jednym z takich powracających motywów jest początek uwertury do *Don Giovanniego*. Wspomniane akordy septymowe zmniejszone pojawiają się w całym filmie pięć razy, podczas gdy w sztuce Shaffera – cztery. Jednak w porównaniu z Shafferem Forman znacznie pogłębia ich wymowę, łącząc je nie tylko z okolicznościami powstania *Requiem*, lecz także z wpływem ojca na osobowość Mozarta.

Podobny charakter ma związana z pełnym wykonaniem trzecia część (*Allegro*) z *Koncertu fortepianowego Es-dur* (KV 482). W muzyce tej pojawiają się motywy myśliwskie (rogi), które nadają konkretnym scenom filmowym nowy sens. Sam koncert powstał podczas prac nad *Weselem Figara* i miał przywrócić Mozartowi popularność wśród wiedeńskiej publiczności dzięki wyraźnym nawiązaniom do jego wcześniejszych utworów<sup>42</sup>. Część trzecia, *Allegro*, ma charakter ronda, a więc składa się z naprzemiennie występujących refrenów i kupletów<sup>43</sup>.

Forman nawiązuje do tej struktury poprzez powracanie do tego utworu w paru miejscach. Pierwszy refren jest krótką prezentacją umiejętności Mozarta, kiedy przychodzi on udzielić lekcji gry na klawesynie córce włościanina Schlumberga. Dla tego wielkiego miłośnika psów muzyka jest środkiem umilającym czas jego pupilom. Pierwsze takty koncertu w wersji solowej rozbrzmiewają przy akompaniamencie szczekania i skomlenia rozentuzjasmowanej sfory i ku radości jego żony. Córka z zainteresowaniem przysłuchuje się grze mistrza, ale na próżno. Mozart przerywa grę i poleca się na przyszłość przy „tresowaniu piesków”. Wychojąc, zdąży jeszcze porwać przyniesioną przez służącego butelkę wina. Kiedy znajdzie się na gwarnej ulicy, rozbrzmiewa dalszy ciąg koncertu, tym razem w pełnym wykonaniu orkiestrowym. Kolejne takty współgrają ze swobodną jazdą kamery. Mozart obserwuje barwne życie wiedeńskiej ulicy: połykaczy ognia, tresowane niedźwiedzie, uciekające spod stóp przerażone kury...

<sup>42</sup> Był to między innymi *Koncert na dwa fortepiany Es-dur* (KV 365) i *Koncert na fortepian Es-dur*, tzw. *Jeunehomme-Konzert* (KV 271). Zob. tamże, s. 312.

<sup>43</sup> M. Flothuis, *Mozarts Bearbeitungen eigener und fremder Werke*, t. 2: *Schriftenreihe der Internationalen Stiftung Mozarteum*, Salzburg 1969, s. 116-117.

Po raz trzeci utwór ten pojawia się podczas koncertu przed cesarzem, a Salieri udaje się na „łowy” do mieszkania Mozarta. Otwarcie bramy kamienicy, w której mieszkają Mozartowie, podkreśla wejście orkiestry. Słudzy niosą przed powozem z kompozytorem i jego żoną fortepian, podczas gdy Lorl wymyka się, powiadomić o wszystkim swego chlebowodawcę. Jej bieg pokrywa się z występem Mozarta grającego na fortepianie, którego widzimy w następnym ujęciu, od zbliżenia do powolnego oddalenia. Pojawiają się ujęcia orkiestry, monarchy i publiczności. Muzycy podzieleni są na sekcje – widzimy i słyszymy skrzypce, klarnety, oboje. Wraz z wejściem rogów podkreślane są motywy łowieckie. Nie bez przyczyny obok zasłuchanego Józefa II siedzi pies myśliwski.

Koncert ten jest również komentarzem do poczynąń Salieriego, który cesarską uroczystość wykorzystuje jako dogodny moment na polowanie: pragnie zdobyć ważne informacje o Mozarcie. Gdy dłoń Mozarta swobodnie opada na klawisze fortepianu – pojawia się już jadący w karecie Salieri. Gra Mozarta towarzyszy jego wejściu do mieszkania Mozartów, trwa ona aż do momentu, w którym intruz znajdzie to, czego szukał: partyturę *Wesela Figara*. W chwili, gdy bohater rozgląda się po pracowni kompozytora, koncert cichnie i nie powraca już więcej. Słysząc teraz kolejne takty delikatnej i spokojnej melodii z nowej opery Mozarta. Gdy wzrok Salieriego pada na notatki konkurenta, rozbrzmiewa ona już w całej pełni. Pojawia się nowy wątek historii i nowy pretekst do powstrzymania triumfu Mozarta.

### Zasada III: powiązanie religijnego ze świeckim

Kolejną zasadą prezentowania muzyki w filmie Formana jest wiązanie elementów religijnych ze świeckimi, zwłaszcza w wypadku prezentacji *Mszy c-moll* (KV 427) – w kontekście relacji Mozarta z ojcem, arcybiskupem i własną żoną. Msza miała być ukoronowaniem powrotu Mozarta do Salzburga z nowo poślubioną małżonką, dla której sopranu zamierzył sobie skomponować *Christe* i *Laudamus* („fragmenty te – jak dodaje Einstein – napisane są dla tego samego głosu i dla tych możliwości wokalnych co *Solfeggia* (KV 393) z sierpnia 1782 «per la cara consorte»”)<sup>44</sup>. Ostatecznie jednak ukończył on tylko *Kyrie*, *Glorię* i *Sanctus* i *Benedictus*. Dzieło to jest wyrazem niezaspokojonej kreatywności Mozarta, który nie zrezygnował z komponowania utworów religijnych, pomimo że zerwał już stosunki z arcybiskupem Salzburga.

<sup>44</sup> A. Einstein, dz. cyt., s. 350.

W jednej ze scen to właśnie arcybiskup wygłasza krytykę charakteru i postępowania Mozarta. Tyrada ta jest wymierzona w osobę Leopolda, który przeczuwając brak sukcesów finansowych syna w Wiedniu, pragnie przekonać swego chlebowca do okazania łaski i obiecuje sprowadzić syna do Salzburga. Przekonany, że tylko tutaj syn ma szansę na stałą posadę, całuje w podzięk arcybiskupi sygnę. W tym czasie dostojnik kościelny unosi rękę – na ten sygnał rozlega się stuk trzymanej przez służącego, przyozdobionej na górze łaski oraz wybrzmiewają pierwsze takty *Kyrie*. Podczas frazy instrumentalnej Leopold wychodzi z sali, po stokroć dziękując swojemu „dobroczyńcy”. Słychać czytanie jego listu do Mozarta, w którym nakazuje synowi wstrzymać się z decyzją o ślubie aż do swego przybycia. Drugie uderzenie łaski pokrywa się z nagłym „uderzeniem” głosów podwójnego chóru. Widzimy sufit barokowego kościoła, którego przepych dodatkowo ukazuje panorama kamery w dół ku niewielkiej grupce ludzi zgromadzonych przy ołtarzu. Kolejne uderzenia, tym razem kotłów, podkreślają ujęcia unoszonych dłoni, wiązania ich węzłem małżeńskim. Następne kadry prezentują przybyłych gości – matkę z córkami, baronową von Waldstätten, która, jak przypomina Norbert Elias, sfinansowała ślub i wesele Mozartów<sup>45</sup>. Stopniowe wyciszenie głosów umożliwia łagodne przejście z kościoła do pokoju ojca, który czyta list od syna, po czym oburzony jego treścią, gniewie go gwałtownie, co wstrzymuje natychmiast muzykę. *Msza c-moll* stanowiła harmonijne powiązanie interesów kościelnych i świeckich. Arcybiskup jest jednocześnie wykorzystującym z pełną świadomością swe wpływy władcą. Z tego względu ślub jest dla Mozarta nie tylko duchowym przeżyciem, lecz także ostatecznym triumfem nad demonami przeszłości: arcybiskupem i ojcem. Jednocześnie *Msza* była dziełem muzycznym, w którym odwoływał się do barokowej tradycji poprzedników, ujawniając swą erudycję oraz kreatywność w tworzeniu czegoś oryginalnego<sup>46</sup>.

*Kyrie* powraca w pełnym brzmieniu dramatycznych głosów w scenie przeglądania portfolio Mozarta przez Salieriego. To ostatni słyszany przez niego utwór, poprzez który znienawidzony geniusz wywołuje w nim mimowolne uniesienie duchowe. Kartki opadają na podłogę przy pełnym brzmieniu *Kyrie*. Słodczy wysłuchanej w wyobraźni partii wokalnej mocno kontrastuje z jego późniejszym postępkami wobec niczego niespodziewającej się Konstancji. Pomimo świadomości geniuszu Mozarta i przeżytej przed chwilą metafizycznej ekstazy, dopuszcza się szantażu. Jego postawę symbolizuje niezmienna kolorystyka stroju: ciemna peruka –

<sup>45</sup> Zob. N. Elias, *Mozart. Portret geniusza*, oprac. M. Schröter, przeł. B. Baran, Warszawa 2006, s. 181 i nn.

<sup>46</sup> A. Einstein, dz. cyt., s. 350-351.

niemodna przecież w XVIII wieku, brąz fraka i krwista czerwień kamizelki. Wszystko to zapowiada niezbyt skromne zamiary Salieriego. W chwili, gdy klęcząca na podłodze Konstancja zbiera porozrzucane karty z nutami, stojący nad nią Antonio ujmowany jest od dołu, w geście triumfu. Ubrana w białą-niebieską suknię, staje się ona tutaj ofiarą demonicznego antagonisty Mozarta, który zdaje się mieć nad nią nieograniczoną władzę. Kiedy słyszeć już słowa starego Salieriego: „Bóg nie zna litości, proszę księdza. Zadaje tylko cierpienie” – widać zaniepokojoną twarz Konstancji.

Ironię tych słów podkreśla następna scena, będąca prezentacją kolejnego fragmentu z *Mszy c-moll*. Powolny najazd kamery ukazuje, jak Salieri żarliwie modli się przy klawesynie: „Drogi Boże, wnikiń we mnie. Napełnij mnie odrobiną dobrej muzyki. [...] Daj mi znak swej łaski, a odpłacę tym samym Mozartowi. Zapewnię mu posadę na dworze. Wnikiń we mnie. Proszę. Proszę!” Ostatnie słowa to już nie tyle prośba skruszonego grzesznika, ile jawny szantaż udręczonego brakiem talentu „wyznawcy”. Nieoczekiwanie służący oznajmia powtórne przybycie żony Mozarta. Zesłany „znak” nie zadowala jednak modlącego się. Konstancja pojawia się tym razem w innym stroju. Biel łączy się łagodnie z jasnobrązowym kaftanikiem, dekolt zakrywa biała chustka. Osobliwy to strój jak na zmysłowe spotkanie. Jest tak nie bez przyczyny. Konstancja, mimo uśmiechu i pewności siebie, czuje się wyraźnie zakłopotana, jest zaniepokojona biernym zachowaniem wcześniej tak pewnego siebie mężczyzny. Upewniona co do jego intencji, upuszcza rękopisy na podłogę. Portfolio otwiera się na fragmencie *Qui tollis...* z części *Gloria Mszy c-moll* (KV 427), który powtórnie wybrzmiewa w wyobraźni Salieriego. Mimo że jest to oczywiście nawiązanie do wcześniejszej sceny ślubu Mozartów, wymowa kompozycji nadaje tej amoralnej w istocie scenie sprzedaży własnego ciała pewien rys szlachetności. Zrzucaniu kolejnych warstw odzienia przez Konstancję towarzyszą dźwięki odnoszące się do Chrystusa ofiarującego się za ludzi w drodze na Golgotę. Motywy westchnień lub szlochu, które ewokują zarazem kroki uginającego się pod ciężarem krzyża Chrystusa, znaczą tu kolejne etapy ofiarowania się zawstydzonej całą sytuacją mężatki. Brzmienie skrzypiec i pulsująca polifonia wzmagają się, gdy kobieta zdejmuje gorset. Zbliżenie twarzy Salieriego ujawnia wahanie między zażenowaniem a podziwem, nie tyle nawet dla ciała Konstancji, ile dla jej szlachetnej intencji. Kiedy w pełni wybrzmiewają znowu słowa *Qui tollis*, kamera pokazuje zbliżenie sięgającej po dzwonek ręki Salieriego. Muzyka urywa się gwałtownie. Służący pojawia się natychmiast (prawdopodobnie cały czas był pod drzwiami) i nie w głosie mu ukrycie zdumienia zastaną sytuacją. Salieri pełnym chłodu głosem rozkazuje wyprowadzić „tę kobietę”. Upokorzona Konstancja rzu-

ca świecznikiem w drzwi, za którymi zniknął niedoszły kochanek. Zwieńczeniem tej sekwencji jest scena, w której powracający z koncertu Mozart zastaje swą żonę zanoszącą się płaczem. Delikatne brzmienie szklanych instrumentów w *Adagio C-dur na szklaną harmonikę* (KV 356 [617a]) jest wyrazem harmonii wszechświata i miłości międzyludzkiej. Dźwięki te, zastosowane w scenie płaczu Konstancji, podkreślają kruchość jej osoby i delikatność uczuć wobec męża, wyrażonych w prostym, ale jakże wzruszającym wyznaniu miłosnym.

#### Zasada IV: objaśnienie muzyki przez kompozytora

Jak już zostało wspomniane, sztuka opiera się wyłącznie na subiektywnej perspektywie opowiadającego Salieriego. W filmie sytuacja jest bardziej zróżnicowana. Nie oznacza to jednak rezygnacji z subiektywizacji wspomnień. Ma to ogromne znaczenie zwłaszcza w aspekcie wewnętrznej tragedii włoskiego kompozytora, który wprowadzie świadom jest geniuszu konkurenta, ale sam jest tego geniuszu pozbawiony. Choć słyszy, nie potrafi tworzyć. Pojedyncze opinie wydawane przez Salieriego o muzyce Mozarta swym znawstwem potęgują tylko wrażenie wielkości daru, jakim Wolfgang został obdarzony. W filmie pojawia się kilka scen, które można zakwalifikować jako objaśnianie muzyki przez kompozytora.

Pierwszą tego typu sceną jest przeglądanie przez Salieriego zapisu nutowego *Adagio z Serenady „Gran Partita” B-dur* (KV 361), której subtelność urzeka go niemal natychmiast:

Na papierze wyglądała skromnie [ujęcie na starego Salieriego – M.C.]. Zaczynała się prosto, prawie zabawnie. Prosta pulsacja. Fagoty, basetony jak zardzewiały akordeon. I nagle, gdzieś wysoko – obój. Pojedyncza, zawieszona nuta. Następnie przejmuje ją klarnet. I przekształca we frazę o niezwyklej słodczy. To nie była kompozycja cyrkowej małpy. Nigdy nie słyszałem takiej muzyki. Przepełniała ją niezaspokojona tęsknota.

Obraz pokazuje na przemian Salieriego jako młodego i starego, jego niezmienne uwielbienie i zachwyt: „Jakbym słuchał głosu Boga”. Wtargnięcie Mozarta i zabranie partytury przerywa drastycznie tę pełną uniesienia chwilę.

Kolejnym przykładem jest scena, w której Salieri dowiaduje się od Konstancji, że rękopisy, które ma przed oczyma, są oryginałami. Zaskoczony, odkłada natychmiast ukochane *Capezzoli di Venere*. Podziw dla muzyki zwycięża. Widoczne pod jego dłonią nuty wprowadzają melodię pierwszego utworu – *Andantino z Koncertu C-dur na flet i harfę* (KV 299). Salieri odchodzi od stołu, aby w odosobnieniu przejrzeć portfolio.

Rozbrzmiewa delikatna i radosna melodia intonowana przez flet, wyraźnie korespondująca ze wzrastającym zachwytem Włocha. Gdy zagłębia się on w kompozycji, Konstancja wyjada mu kolejne słodycze z miseczki. Salieri ze łzami uwielbienia i zawiści przewraca następne strony. Słysząc *Allegro moderato* z *Symfonii A-dur* (KV 201). Później, równolegle do komentarza, *Rondo: Tempo di Menuetto* z *Koncertu na dwa fortepiany nr 10 Es-dur* (KV 365), *Allegro maestoso* z *Symfonii koncertującej (Sinfonia Concertante) Es-dur* (KV 364) oraz *Christe eleison* z *Mszy c-moll* (KV 427). Słowa Salieriego w pełni ujmują mistrzostwo dzieł, ale też charakter samego komentatora:

Zdumiewające! Po prostu niewiarygodne. To były pierwsze i jedyne rękopisy nut. Ale nie zawierały żadnych poprawek. Ani jednej. Po prostu zapisał muzykę, którą miał w głowie. Strona po stronie, jakby pisał pod dyktando. I była to muzyka skończona i doskonała jak żadna inna. Usunięcie choć jednej nuty przyniosłoby jej ujmę. Przesunięcie jednej frazy zburzyłoby całą strukturę. Zrozumiałem, że muzyka, którą słyszałem w pałacu arcybiskupa, nie była przypadkiem. Znowu słyszałem głos Boga. Patrzyłem na tę strukturę precyzyjnych pociągnięć pióra. Na to doskonałe piękno.

Powolny najazd na pełną zmarszczek twarz zachwyconego Salieriego w pełni koresponduje ze wzruszającą frazą wokalną z *Mszy c-moll*. Stanowi ona połączenie obu Salierich. Ten młodszy na skutek olśnienia upuszcza nuty. Ich powolne spadanie w pełni harmonizuje z muzyką. Nieprzyjemny szelest upadających kartek wyrywa go z ekstazy, a Konstancję – z konsumpcyjnego zamyślenia.

## Zasada V: dyskusja o operze

Mozart wypowiada się na temat opery tylko kilkakrotnie, w przeciwieństwie do swego odpowiednika u Shaffera, który niemal każdym słowem podkreśla swą wybitność, nie bacząc na reakcje i opinie słuchaczy. Po raz pierwszy filmowy widz dowiaduje się o poglądach Mozarta na sztukę podczas oficjalnej prezentacji jego osoby monarsze, kiedy to wdaje się w drobną utarczkę z Salierim:

SALIERI

Miłość! My Włosi nie mamy pojęcia o miłości...

(chichot Bonno i dyrektora Rosenberga)

MOZART

Oczywiście, że nie. We włoskich operach męskie soprały skrzeczą, a grubaski przewracają oczami. To nie miłość. To bzdury.

Warto w tym miejscu wspomnieć, że w porównaniu z filmem sztuka Shaffera oferuje znacznie szerszy portret muzyczny epoki, zarówno w odniesieniu do twórców, jak i słuchaczy. Salieri bardzo krytycznie opisuje twórczość osiemnastowiecznych muzyków, którzy mogli być tylko służącymi piszącymi dzieła na zamówienie, w pełni odzwierciedlające płytkie gusta wiedeńskiej publiczności (akt I, sc. 3). Siebie również ukazuje bez upiększeń, przyznając się do problemów, jakie ma z komponowaniem komedii, w przeciwieństwie do wszechstronnie uzdolnionego Mozarta (akt I, sc. 7).

W filmie kolejnym przykładem wydawania opinii o muzyce jest scena, w której Mozart próbuje przekonać cesarza do wyrażenia zgody na wystawienie *Wesela Figara*:

Choćby koniec drugiego aktu. Zaczyna się jako duet. Mąż kłóci się z żoną. Nagle żona wprowadza służącą. To śmieszna sytuacja. Duet przekształca się w trio. Dołącza lokaj męża. Powstaje kwartet. Potem dochodzi ogrodnik. Mamy kwintet. I tak dalej. Sekstet, septet, oktet. A ileż to może trwać? [...] Dwadzieścia minut! Dwadzieścia minut ciągłej muzyki. Żadnych recytatywów! Umożliwia to tylko opera. Jeśli w sztuce mówi na raz kilka osób, powstaje hałas. Ale w operze, przy muzyce, może jednocześnie śpiewać dwadzieścia osób. Daje to doskonałą harmonię.

Forman nie ogranicza się w filmie do komentarzy znawców i muzyków. Po premierze *Uprowadzenia z Seraju* wiedeńczycy mogą nie tylko podziwiać samego monarchę na scenie, lecz także usłyszeć jego pochwały skierowane w stronę kompozytora:

CESARZ

Panie Mozart, to wielkie dzieło. Bezsprzecznie. Nawet wspaniale! Pokazałeś nam... coś nowego.

MOZART

To nowa opera.

CESARZ

Owszem.

MOZART

A więc podobała się panu? Naprawdę?

CESARZ

Oczywiście! Jest bardzo dobra. Tylko miejscami wydawało mi się... Odrobinę...

MOZART

Słucham?

CESARZ

Chcę powiedzieć, że miejscami miała... Jak to ująć? Jak to ująć, dyrektorze?

DYREKTOR ROSENBERG

Zbyt wiele nut?

CESARZ

Trafna uwaga. Za dużo nut.

MOZART

Nie rozumiem. Jest w niej dokładnie tyle nut, ile potrzeba.

CESARZ

W ciągu wieczoru ucho ludzkie może wysłuchać ograniczonej ilości nut. Chyba mam rację. Prawda, nadworny kompozytorze?

SALIERI

Tak. Mówiąc ogólnie, Wasza Wysokość.

MOZART

To absurd.

CESARZ

Ależ to nie nagana. Utwór jest pomysłowy. Bardzo udany. Ma tylko za dużo nut. Wykreśl kilka i będzie doskonały.

Bardzo interesującym dialogiem o muzyce jest wymiana opinii między Mozartem a Salierim, która zbliża ich mocno do siebie jako profesjonalistów i obiektywnych obserwatorów życia muzycznego wiedeńskiej arystokracji. Zaskakujące są tutaj słowa Salieriego, który porzuca na chwilę służalczą maskę dworaka i szczerze ocenia postawę monarchy:

Powiem w imieniu cesarza. Przecenia pan cesarskie uszy. Biedak może się skupić tylko przez godzinę. Pan dał mu aż cztery. [...] Przecenia pan wiedeńczyków, przyjacielu. Bez mocnego akordu na koniec arii nie wiedzą, kiedy klaskać.

## Zasada VI: muzyka wykorzystująca media

Powyższe podporządkowanie obrazu muzyce można określić jako efekt wykorzystania konkretnego medium filmu przez muzykę, zwłaszcza w teatrze. W tym wypadku działanie muzyki w pełni podporządkowuje sobie montaż i ruchy kamery. Muzyka w teatrze operowym jest podstawą jego istnienia. Podkreśla to sekwencja dramatycznych losów baletu *Ecco la marcia, andiamo!* z III aktu *Wesela Figara* (KV 492). W jednej ze scen w filmie i w prawdziwym życiu samego Mozarta Józef II przybywa na próbę opery, aby przekonać się, na jakim etapie są prace finansowanego przez niego przedsięwzięcia. „Co to? Nic nie rozumiem. To jakieś *novum*?” – pyta zaniepokojony i zaintrygowany zarazem cesarz. Rozczarowany widokiem skaczących bez akompaniamentu muzycznego tancerzy, nakazuje natychmiastowe przywrócenie usuniętej przez dyrektora Rosenberga partytury baletu. Niezdarność tancerzy nie wynika z braku umiejętności. Wręcz przeciwnie. To dowód na wynikające z osiemnastowiecznego *decorum* nierozzerwalne połączenie muzyki i sceny w medium teatru – w operze musiała rozbrzmiewać muzyka. Podkreśla to łagodne przejście do



następnej sceny – uradowany decyzją cesarza Mozart zarządza rozpoczęcie próby tanecznej od początku, a widz ogląda po chwili już nie próbę, lecz premierę gotowej sztuki – w pełnym brzmieniu muzyki i ku nieskrywanej satysfakcji Józefa II.

Równie interesującym zabiegiem technicznym twórców *Amadeusza* w odniesieniu do muzyki jest wykorzystanie funkcjonującego szczególnie w XVII i XVIII wieku medium śpiewaka. Widać to w płynnym przejściu montażowym od ćwiczeń z towarzyszeniem instrumentu do słynnych operowych partii wokalnych u Mozarta. Pierwszy z przykładów odnosi się do arii w C-dur (nr 11): *Martern aller Arten* z *Urowadzenia z Seraju* (KV 384). Katherina Cavalieri, pełna temperamentu dwudziestoletnia śpiewaczka starego Burgtheater, podczas lekcji śpiewu w domu Salieriego dopytuje się o wygląd i plany kompozytorskie Mozarta. Ćwiczenie pasaży staje się tutaj niejako naturalnym pomostem do sceny operowej, w której „zachłanny słowik” wykonuje swą popisową arię ku radości Mozarta i zazdrości Salieriego. „Heroiczna wirtuozeria lub wirtuozowski heroizm”<sup>47</sup> ukazany został tylko we fragmencie. Zestawienie gorzkich słów „Zulezt befreit mich doch der Tod” („Na koniec oswobodzi mnie tylko śmierć”) ze zbliżeniami Cateriny i Mozarta jest ambiwalentne. To wielki, ale iluzoryczny triumf Mozarta przed cesarzem – opinia, że opera zwiera za wiele nut, nie gwarantuje posady na dworze i powszechnego uznania. To triumf Cavalieri, ale wyłącznie jako śpiewaczki – kochanek okaże się czymś narzeczonym, a Salieri domyśli się, że „ukochaną dziewczynę posiadał już potwór”. Pasma upokorzeń i wzlotów zdają się przenikać.

Schemat tej sceny zostanie powtórzony, kiedy Mozart w poszukiwaniu żony i synka udaje się do teściowej. Madame nie ukrywa oburzenia postawą życiową zięcia. Coraz dramatyczniejsze okrzyki pani Weber stają się inspiracją dla arii (nr 14) *Der Hölle Rache kocht in meinem Herzen* (*Piekielna zemsta kipi w moim sercu*) w komponowanym właśnie *Czarodziejskim flecie* (KV 620). Pojawia się tu identyczny – jak w wypadku ćwiczeń i występu Katheriny Cavalieri – najazd na postać teściowej i łagodne przejście do *Królowej nocy*, a później do samego Mozarta. W warstwie technicznej montaż tej arii przebiega równie dramatycznie, jak w pierwszym przykładzie, ale jej znaczenie ulega pewnemu odwróceniu. To nie triumf, lecz początek upadku kompozytora. Triumfem jest osiągnięcie artystyczne, jakim jest *Czarodziejski flet*, co podkreśla szczerzy zachwyt mieszczańsko-plebejskiej publiczności.

Jednak status samego kompozytora drastycznie się tu zmienił. Jakkolwiek Forman i Shaffer dokonali ewidentnej redukcji problemów (Mo-

<sup>47</sup> Tamże, s. 457.

zart nie umarł w dniu premiery singspielu w Freihaustheater auf der Wieden, ale nieco ponad dwa miesiące później, 5 grudnia 1791 roku), wymowa tej sceny jest niezmienna: mamy przed sobą poważnie chorego człowieka, przeczuwającego zbliżającą się śmierć. Dzieło ukazane jest nie w oprawie marmurów i złotych żyrandoli, lecz drewnianych ław i tłoczących się przy pulpicie dzieci. Znamienna jest korespondencja słów arii i innych scen z opery ukazanych w filmie z tym, co stanie się później. Słowa zemsty i ślepej namiętności zdają się pozostawać w ścisłej relacji z uczuciami Salieriego wobec Mozarta. Scena z dzwoneczkami Papagena oraz duet Papagena z Papageną odnosi się do finałowego spotkania obu kompozytorów. Godne uwagi jest również nawiązanie twórców filmu do ówczesnych realiów teatralnych: dekoracji, oświetlenia lampami naftowymi, kostiumów śpiewaków i tancerzy.

Równie interesujące jest podporządkowanie medium filmu muzyce jako jednemu z głównych bohaterów *Amadeusza*. Warto zwrócić w tym miejscu uwagę na bardzo wyraźny zabieg twórczy: muzyka Mozarta na etapie komponowania lub zapisywania rozbrzmiewa tylko wówczas, gdy kamera ukazuje konkretny zapis nutowy, widziany najczęściej przez Salieriego. W ten sposób sygnalizowany jest również proces twórczy. Jakkolwiek Forman ukazuje powstawanie większości późnych oper Mozarta, na podkreślenie zasługuje dramatyczna historia komponowania *Requiem*, charakteryzująca się wyrafinowaniem wizualnym. Pierwsze takty *Requiem* pojawiają się w chwili, gdy Mozart otrzymuje zaliczkę od zamaskowanej postaci. Wcześniej rozbrzmiewający *Koncert fortepianowy d-moll* przechodzi nieoczekiwanie w dwa akordy z uwertury *Don Giovanniego*. Po względnie krótkiej pauzie, którą wypełnia scena dialogowa, rozlega się już część *Introitus*, zsynchronizowana ze spojrzeniem Mozarta na portret ojca i nagłym przejściem czarnej postaci za oknem. Najazdy kamery i poszczególne cięcia reguluje struktura muzyczna. Pauza przypada na chwilę, gdy stary Salieri zwierza się księdzu ze swoich planów. Dalszy przebieg *Requiem* powraca w scenie zachwyty nad sobą samym jako autorem mszy żałobnej przewidzianej na uroczystości pogrzebowe za duszę Mozarta. Rozbrzmiewają wówczas partie wokalne będące patetycznym dopełnieniem jego wizji. Nagle jednak muzyka urywa się, a po chwili słychać słowa Salieriego: „Martwiło mnie tylko jedno. Zabójstwo. Jak się to robi?”

Ciekawym przykładem ukazania procesu komponowania jest scena wariacji Mozarta na temat niefortunnego marsza Salieriego powstałego z okazji oficjalnej audencji Mozarta u cesarza. Wcześniej ukazana zostaje męka twórcza Salieriego. Znamienne jest to, że widz nie słyszy jego muzyki. Przegrywanie dźwięków na klawesynie wskazuje na niski poziom kreatywności ambitnego Włocha. Mówiąc dobitniej, nie słyszy on tworzonej przez siebie muzyki. Jakkolwiek scena wariacji jest obecna

również w sztuce Shaffera, w filmie pojawiły ważne dla wymowy całości zmiany semantyczne. To nie Salieri gra tu skomponowany przez siebie utwór, lecz ambitny cesarz – jego niewprawne wykonanie podkreśla mierny poziom powstałej z takim trudem kompozycji. Bez wątpienia jest to pierwsze upokorzenie Salieriego przed konkurentem. Poglębi je niemal natychmiastowe i w pełni naturalne przekomponowanie marsza przez Mozarta. Scena ukazuje „poprawianie” przez niego kolejnych fragmentów utworu, aż powstanie melodia arii Figara *Non più andrai...* (nr 10) z *Wesela Figara*.

Powstaniu *Dies irae* i *Rex tremendae* z *Requiem* towarzyszą wydarzenia z domowego życia Mozarta. Uderzenia kotłów w *Dies irae* zagłuszają dobijanie się Schikanedera do drzwi. Kompozytor reaguje dopiero na krzyk obudzonej hałasem Konstancji. Wydany na działanie dwóch równie destrukcyjnych sił: *Requiem* i *Czarodziejskiego fletu*, udaje się na krótki odpoczynek do letniego domku Schikanedera, aby podczas powrotu do własnego mieszkania poddać się komponowaniu *Rex tremendae*. Muzyka ucichnie dopiero wtedy, gdy zostanie spisana.

Ostatni etap prac nad *Requiem* dotyczy powstania *Confutatis* – sceny, której próżno szukać w sztuce Shaffera. Salieri sam zapisuje zamówioną przez siebie mszę żałobną, przyczyniając się równocześnie do przyspieszenia śmierci poważnie osłabionego wytężoną pracą Mozarta. Wręczenie zaliczki od zleceniodawcy, a w rzeczywistości połowy zysków z premiery *Czarodziejskiego fletu*, które tymczasem przyniósł Schikaneder, stanowi samoczynne rozwiązanie problemu Salieriego odnośnie do wyboru sposobu na zamordowanie znienawidzonego konkurenta. Salieri radzi jak najszybciej ukończyć dzieło i ofiaruje swą pomoc. Ucina podziękowania Mozarta i natychmiast siada za pulpitem. Mozart dyktuje mu muzykę do obu strof *Confutatis*. W miarę scalania się poszczególnych instrumentów i głosów muzyka ta rozbrzmiewa coraz pełniej nie w wyobraźni kompozytora, ponieważ ten ma już ogłód całości, lecz w umyśle Salieriego. Mozart podaje kolejne partie kompozycji oszołomionemu Salieriemu. „To wszystko?” – naiwnie pyta Włoch. „Nie. Teraz pora na ogień. Smyczki, unisono. Ostinato, od A” – dyktuje Mozart. Słysząc smyczki. Gdy objaśnia słowa „Voca me” („Wezwij mnie”), rozbrzmiewają już sopran w połączeniu z pasażem skrzypiec. Wreszcie mówi: „Świetnie! Pokaż całość. Od początku”. Kiedy Mozart wykonuje charakterystyczny dla dyrygentów ruch ręką, następuje cięcie i przejście do ujęcia ukazującego spieszącą do Wiednia Konstancję. *Confutatis maledictis* (*Gdy grzesznicy będą potępieni*) rozbrzmiewa teraz w całej pełni. W krótkich przebitkach widać niecierpliwie oczekującego na werdykt Salieriego. Salieri powraca w finale frazy, na dźwięk „[flammi acribus] addictis”. Wiąże się to z wcześniejszą rozmową obydwu kompozytorów o „wiecznych

plomieniach”. Salieri zapytany przez Mozarta, czy wierzy w „płonące przez wieczność płomienie”, odpowiada „tak”, choć widzom wiadomo, że mają tu do czynienia nie ze skruszonym grzesznikiem, lecz z demonem z krwi i kości...

*Voca me* nucone przez Mozarta koresponduje z odpowiednimi obrazami: Konstancji z synkiem, która mija już roгатki miasta, oraz jego samego przeglądającego w uniesieniu zapisane nuty. Ujęcia rodziny Mozarta przenikają się z sylwetką czekającego na dalsze dyktowanie Salieriego. Kiedy wybrzmiewa kolejna strofa *Oro supplex...* (*Na kolanach [do Ciebie] się modlę*), obraz przechodzi łagodnie od Wolfganga, przez zdejmowane z powozu bagaże, do biegnącej w stronę domu Konstancji. Słychać frazę *Cor contritum quasi cinis* (*Serce me starte na proch*), która towarzyszy obrazowi Salieriego, spoglądającego na nucącego Mozarta. Po tym, jak kamera przechodzi z biegnącej między kamienicami Konstancji na powrót do postaci Salieriego, cichnący już chór śpiewa: *Gere curam mei finis* (*Ochroń mój los*). Współprytomny Mozart prosi o przerwę. Rozbrzmiewa już „*[Gere curam] mei finis*” („*[Pomóż mi] w mej ostatniej [godzinie]*”). Tragizm tego zestawienia pogłębia naiwność Mozarta, wzruszonego serdeczną, jak sądzi, postawą Salieriego i dziękującego swemu sekretarzowi za pomoc i wsparcie. Kiedy obaj zasypiają, do mieszkania wpada Konstancja. Ubrana jest znowu w niebiesko-biały strój, podobnie jak w scenie, w której starała się o posadę dla męża. Ta muzyczno-kolorystyczna klamra stanowi wyrafinowane zestawienie relacji między Salierim, Mozartem a Konstancją, a tym samym harmonijne podsumowanie wszystkich ich urazów, wzlotów i upadków. Zwieńczeniem tej wyrafinowanej filmowo-muzycznej kompozycji jest już tylko opisana sekwencja pogrzebu i końcowego błogosławieństwa, w radosnej atmosferze zwiastującej następny wiek muzyki *Koncertu fortepianowego d-moll nr 20* (KV 466).

Powtórzenie tego koncertu w zakończeniu filmu pozwoliło na stworzenie kompozycji, w której każdy element ma własne znaczenie, dookreślające precyzyjnie harmonijną całość audiowizualnego spektaklu.